

Persefona czy Eurydyka? Antyteza czy inwersja? Francuski romantyzm

Dwoistość obrazu Persefony we francuskiej literaturze romantycznej można wyrazić, analizując relacje między ujęciem antytetycznym i inwersyjnym tego wyobrażenia. Dotyczy to przede wszystkim sposobu przedstawienia oraz symbolizacji przestrzeni i postaci literackich, szczególnie kobiecych. W porządku antytetycznym antynomie są przejrzyste, gra przeciwstawień wyraża się jasno i z mocą, granice między zjawiskami lub pojęciami rysują się wyraźnie. Rozważając podstawowy scenariusz mitu Persefony, od *Hymnów homeryckich* poczynając, zauważamy, że akt pierwszy dramatu córki Demeter i Zeusa rozgrywa się w przestrzeni otwartej, wiosną, w łagodnym świetle dnia, gdy Persefona, a właściwie Kora, beztrudno przechadza się i zbiera kwiaty. Jest wśród nich również narcyz, nieobecny w tekstach Owidiusza, lecz w wersji hymnicznej mitu pełniący symboliczną funkcję współnika uwodziciela. Tak zarysowane ramy przestrzenne pierwszej, jasnej fazy scenariusza mitu pozostają w wyraźnej opozycji do tych, które towarzyszą fazie następnej. Oto pojawiają się, w gwałtownym pędzie, nieśmiertelne, czarne rumaki Hadesa, boga-porywacza, przybywającego z podziemia w złotym rydwanie i unoszącego dziewczynę; rozbrzmiewają wołania porwanej, która wkrótce znika pod ziemią. Rozpoczyna się kolejna faza: *dramatis personae*, dziewczyna i bóg, znikają i odtąd wspólnie władają podziemną otchłanią, przestrzenią zamkniętą, w mroku.

Antytetyczny w stosunku do fazy jasnej charakter fazy ciemnej mitycznego scenariusza wydaje się wyraźny. Ale antytezy, szczególnie

romantyczne, nie zastygają w zneruchomieniu. Idąc za durandowską koncepcją dynamicznych struktur wyobraźni symbolicznej, powiemy, że porządek antytetyczny może zostać zmieniony w porządek inwersji, zwanej także rewersją (*réversion; réversibilité*), a następnie odwrócenia (*retournement*)¹. W porządku inwersyjnym przeciwieństwa tracą ostre kontury, miejsce antytezy zajmuje inwersja. Zjawisko przypomina awers i rewers monety, ewentualnie płaszcz z podszewką, by uciec się do metafory krawieckiej; oderwanie jednej części zniszczyłoby całość ubioru. Lub inaczej: pozytyw i negatyw czarno-białej fotografii, gdzie różnica między obrazami polega na zamianie dominanty, bez naruszania struktury całości. Gdy w pozytywie dominuje biel, to w negatywie, odwrotnie, czerń – lecz jest to nadal ta sama fotografia. To modyfikacja, nie eliminacja dominanty. Elementy dominujące wypływają na powierzchnię, co było na górze, znajduje się na dole, blask rozbłyskuje w gęstym mroku, jasność zostaje zaciemniona, i na odwrót. Dzieje się tak, jak gdyby istotna prawda dotycząca zjawisk, pojęć i form, a przede wszystkim ich wyobrażeń symbolicznych mogła się ujawnić tylko w kontakcie ze swoim przeciwieństwem. *W istocie pozorna jednoznaczność naszego świata może ujawnić ukrytą naturę tylko w konfrontacji ze swoim anty-światem, lustrzaną inwersją. (...) prawdziwy obraz spraw okazuje się dwuznaczny, nierozzerwalnie utkany z porządku i nieporządku, z rzeczywistości i ułudy*, jak to formułuje Jean-Jacques Wunenburger w odniesieniu do zjawiska rozproszenia (*dissémination*), właściwego wyobraźni barokowej².

Wartość antytetyczna zawiera w sobie załączki inwersji: jasna Persefona wnosi swój słoneczny blask w mrok podziemia, kiedy zostaje jego królową. Co więcej, na antycznych wyobrażeniach córka Demeter, już jako władczyni krainy śmierci, przedstawiana jest między innymi z kłosem zboża w dłoni. Kłos ten jaśnieje w mroku świata zmarłych jak gdyby dzięki świetlistej jasności, którą Persefona wnosi

¹ G. Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992. Zjawiskiem antytezy i inwersji w literaturze romantycznej zajmują się szerzej w: B. Sosieć, *L'Homme romantique et l'espace: sous le signe d'Icare (Gautier et Nerval)*, Kraków 2004.

² *L'apparente identité de notre monde ne peut, en effet, révéler sa nature cachée qu'en étant confrontée à son anti-monde, à son inversion en miroir. (...) l'image véritable des choses se révèle ambiguë, tissée indissolublement d'ordre et de désordre, de réalité et de leurre.* J.-J. Wunenburger, *La vie des images*, Presses Universitaires de Strassburg, Strassburg 1995, s. 117. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, przekłady w tekście moje, B.S.

w królestwo Hadesa niby ziemskie wiano. Kłós jest także zapowiedzią tego, co nastąpi: jej powrotu na ziemię, a tym samym, jak chce mit, znakiem przywrócenia życia na ziemi, zanegowania ciemności. Czy więc historia Persefony, gwałtowne przerwanie jej egzystencji w przestrzeni otwartej i w jasności dnia na rzecz egzystencji w podziemnym mroku, zjawisko z pozoru rygorystycznie antytetyczne, nie zapowiada inwersji? Lektura tekstów antycznych wydaje się to potwierdzać. W *Metamorfozach* Apulejusza czytamy na przykład: *Do granicy śmierci doszedłem i progów Prozerpiny dotknąłem (...). W głębokiej nocy widziałem słońce ślepiącym blaskiem jaśniejące, patrzyłem w oczy potęgom piekielnym i niebieskim potęgom*³. We wspomnianym studium na temat powstawania symbolicznych wyobrażeń, rozpiętych między antytezą i inwersją, Durand zauważa między innymi: *w samym środku nocy duch poszukuje światła, (...) noc jest tylko koniecznym wprowadzeniem do dnia, obietnicą (...) świtu*⁴. Kolejny akt dramatu Persefony można więc uznać za ilustrację inwersji, wcześniej zapowiadanej, teraz spełnionej. Wszak Hades nie więzi żony, Persefona stanie się na powrót Korą, powracającą na ziemię i przywracającą życie. Ziarno, nie utracone, lecz powierzone jej pieczy, obumarłe w głębi, za jej sprawą wyrośnie w żywe kłosa. W malarstwie przedstawiającym moment jej powrotu na ziemię zauważalna jest smuga światła towarzysząca Persefonie wynurzającej się z przepaści, emanującej własnym blaskiem, jasnej, lekkiej. Całość kompozycji sugeruje wyzwolony od ciężenia, jakby niematerialny, eteryczny ruch tej niemal białej postaci wzwyż, ku światłu, stopy odrywają się od dna; tak jest na przykład na obrazie Frederica Leightona (*The Return of Persephone*, 1891).

Tak oto zejście w dół i jego zaprzeczenie, wzniesienie ku górze, a następnie powrót do podziemnego świata zamyka koło; cykliczność gwarantuje równowagę między wartościami antynomicznymi, nie podważając ich zasadniczej odrębności. Persefona to chtoniczne bóstwo wiecznego powrotu, gwarantka miary czasu i strażniczka kalendarza, o którym Gusdorf powiada, że ma on (...) *strukturę okresową*,

³ Apulejusz, *Metamorfozy albo Złoty osioł*, przeł. E. Jędrkiewicz, Warszawa 1999, XI, 23, s. 222.

⁴ (...) *c'est au sein de la nuit même que l'esprit quête sa lumière, (...) la nuit n'est que nécessaire propédeutique du jour, promesse (...) indubitable de l'aurore*. G. Durand, *Structures...*, s. 224.

*a więc kolistą (...). Czas kolisty i zamknięty potwierdza [istnienie] jednego w wielości (...)*⁵.

Odwracalność wartości sprzecznych stanowi jeden z elementów romantycznych teorii poznania, estetyki i etyki. Szczególnie filozofia przyrody i mitologizująca antropologia skłania wielu pisarzy tego okresu do stawiania pytań dotyczących granic antynomii, ich zdolności inwersyjnego łagodzenia napięć⁶, wreszcie cyklicznego powrotu do początków. Mityczna opowieść o Persefonie rzadko wyraża się w tej literaturze wprost, najczęściej nie tematyzuje tekstów dosłownie, lecz daje się odczytać jako metafora. Zostaje wpleciona w sieć mitów męskich: Prometeusza, Pigmaliona, Narcyza, Ikara, Endymiona, a zwłaszcza Orfeusza. Orfeusz pełni podmiotową rolę czynnika sprawczego w stosunku do biernej, przedmiotowej, głównie nominalnej postaci kobiecej, Eurydyki, z Persefoną połączonej odległymi analogiami. Rozpacz, tęsknota, poszukiwanie, wszelka aktywność i jej skutki należą do Orfeusza; Eurydyka, biernie za nim podążająca w stronę świata i życia, zostaje zatrzymana w pół drogi i uwięziona w Hadesie. Inwersja nie następuje, mit Eurydyki nie ukazuje swej strony świetlistej i tylko częściowo upodabnia się do mitu Persefony, o wiele bardziej dynamicznego. Do zbieżności należy na przykład beztrocki spacer obu młodych kobiet wśród traw (może kłosów?), ich gwałtowna śmierć zesłana z woli bogów przez moce podziemne, porwanie lub zejście do Hadesu, rozpacz bliskich osób, walka Demeter i Orfeusza z wyrokami bóstw. O fundamentalnej rozbieżności obu mitów decyduje przede wszystkim odmiennosc pośmiertnego losu tych postaci: w micie Eurydyki uwięzienie okaże się ostateczne, w drugim – odwracalne.

Rozważymy, jak ów podwójny ślad mitu zostaje podjęty i zmodyfikowany w literaturze francuskiego romantyzmu. Eponimiczna bohaterka *Aurelii* (1855–1856), znanego utworu Gérarda de Nerval, zostaje zrazu utożsamiona z Eurydyką; motto otwierające część drugą tekstu brzmi: *Eurydyko! Eurydyko!*, incipit dostarcza wyjaśniającego komentarza: *Utracona ponownie! Wszystko skończone, wszystko przeminęło! Teraz ja muszę umrzeć, nie ma nadziei. – Ale czymże jest śmierć? Gdybyż była*

⁵ *Le calendrier a une structure périodique, c'est-à-dire circulaire (...). Le temps cyclique et fermé affirme dans le multiple (...) l'intention de l'un.* G. Gusdorf, *Mythe et métaphysique*, Flammarion, Paris 1953, s. 71.

⁶ G. Durand używa tutaj określenia „euphémisation”, eufemizacja.

nicością...⁷. Na początku opowiadania mowa jest jedynie o utracie, jeszcze nie o śmierci *pewnej pani, którą długo kochałem, a którą nazwę Aurelią (...)*⁸, następnie okazuje się, iż owa Aurelia nie żyje, utrata jest bezpowrotna. W następujących wizjach sennych i halucynacjach motyw utraty powraca wielokrotnie, zawsze w odniesieniu do osoby ukazującej się jako „błada”, „umierająca”, a nawet „unoszona przez mrocznych jeźdźców”, albowiem „przepaść pochłonęła swą zdobycz”⁹. Co więcej, część pierwszą utworu zamyka niewytłumaczalny *Krzyk kobiety, wyrażony i wibrujący, pełen rozdzierającego cierpienia*¹⁰ – nie wiadomo, po której stronie nervaliańskiego Acherontu rozbrzmiewający... Natomiast ostatnie zdanie utworu można odczytać jako bezpośrednią aluzję do mitu Orfeusza: *serię prób przez które przeszedłem porównuję do tego, co w starożytności uważano za zstąpienie do piekieł*¹¹. Liczne w twórczości Nerval’a metafory i aluzje do postaci Orfeusza dostarczają badaczom argumentów na rzecz utożsamiania się „ja” poety romantycznego z postacią mitycznego artysty, podejmującego próbę wydostania ukochanej kobiety z królestwa Hadesa i Persefony:

Ja – mroczny, ja – wdowiec, mnie – nikt ulżyć nie może
(...)
Zwycięsko dwakroć zszedłem Acheron podziemny
Modelując na przemian Orfeusza lirą
Westchnienie ciche świętej i krzyk dziwożony¹².

⁷ Eurydice! Eurydice! Une seconde fois perdue! Tout est fini, tout est passé! C’est moi maintenant qui dois mourir et mourir sans espoir. – Qu’est-ce donc que la mort? Si c’était le néant... G. de Nerval, *Aurélia*, w: idem, *Oeuvres complètes III*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1993, s. 723. Motto jest cytatem z arii Orfeusza z opery Glucka *Orfeusz i Eurydyka*, zaczynającej się od słów: *J’ai perdu mon Eurydice/ Rien n’égale mon malheur*, z powracającym refrenem: *Eurydice...! Eurydice...!/ Réponds-moi, quel supplice!* (libretto francuskie: Pierre-Louis Moline, 1774).

⁸ *Une dame que j’avais aimée longtemps et que j’appellerai du nom d’Aurélia (...)*; *ibidem*, s. 695–696.

⁹ «pâle», «mourante», «entraînée par de sombres cavaliers», «l’abîme a reçu sa proie»; *ibidem*, s. 728.

¹⁰ *Le cri d’une femme, distinct et vibrant, empreint d’une douleur déchirante (...)*; *ibidem*, s. 720.

¹¹ (...) *je compare la série d’épreuves que j’ai traversée à ce qui, pour les anciens, représentait l’idée d’une descente aux enfers*; *ibidem*, s. 750.

¹² G. de Nerval, *El Desdichado*, w: J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, Warszawa 2000, przeł. A. Ważyk, t. 3, s. 241–242. *Je suis le ténébreux, – le veuf, – l’inconsolé, (...)* *Et j’ai deux fois vainqueur traversé l’Achéron:/ Modulant tour à tour sur la lyre d’Orphée/ Les*

Droga do uchwycenia nici łączącej postacie Eurydyki i Persefony prowadzi, jak wolno sądzić, przez ów „krzyk dziwożony”. Starosłowiańska dziwożona to w oryginale *fée*, wróżka, dobra lub zła czarodziejka. Interpretacyjne konteksty i interteksty nervaliańskie odsyłają przede wszystkim do starofrancuskiej Meluzyny, legendarnej, ambiwalentnej figury antropo- i zoomorficznej, w dramatycznych okolicznościach znikającej ze świata racjonalnego. Świat rzeczywisty domaga się jasnego określenia granic, nie godzi się na żadną inwersję, nie może bowiem zaakceptować kobiety, pani na zamku i matki rycerskiego rodu Lusignanów, która byłaby jednocześnie syreną, a może wężem, latającym potworem, czarodziejką lub czarownicą! Znikającej w powietrzu, opuszczającej taki świat Meluzynie towarzyszy przeciągły krzyk¹³. Legenda Meluzyny, jej imię, powołuje do istnienia wiele innych bytów literackich o znaczeniu symbolicznym; znajdujemy wśród nich Eurydykę i Persefonę. Twórca może nadawać dowolnie wiele mian idealnej postaci kobiecej, postrzegać ją jako figurę poliwalentną. Czyni tak wobec swoich protagonistek Nerval, a także na przykład Alphonse Esquiros, autor mało znanej powieści *Le Magicien* (Czarodziej, 1837). Bohaterki Nerval: Sylvia, Adrianna, Aurelia, Eurydyka, Artemis, Dafne, Pandora, Izysda wyrażają byt dwoisty rozmaicie, a występują jako emblematy kobiecości antytetycznej, podległej inwersji i ją generującej. Oto fragment opowiadania *Izysda*, gdzie imię Persefony wplecione jest w cytaty i parafrazy intertekstualne *Metamorfoz* Apulejusza:

(bogini) *ukazuje się Lucjuszowi i mówi: „(...) ja (...) pani żywiołów (...) ja, która zawieram w sobie bogów i boginie; (...) nazywają mnie (...) Kybele (...) Minervą (...) Wenus (...) Dianą (...) Prozerpiną (...) Cererą; gdzie indziej Junoną, Belloną, Hekate lub Nemezis, podczas gdy Egipcjanin (...) czci mnie pod moim prawdziwym imieniem bogini Izysdy”*¹⁴.

soupirs de la sainte et les cris de la fée; G. de Nerval, *El Desdichado*, w: idem, *Oeuvres...*, s. 645.

¹³ Zob. szczególnie: P. Brunel, *Les cris de la fée*, w: *Le rêve et la vie*, „Actes du colloque” du 19 janvier 1986, Ed. Sedes, Paris 1987, s. 65–78, a także: *La voix dans la culture et littérature française 1713–1875*. Etudes réunies et présentées par J. Wagner, Presses Universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand 2001.

¹⁴ (...) *elle apparaît à Lucius, et lui dit: (...) moi (...) la maîtresse des éléments (...) moi, qui confonds en moi-même et les dieux et les déesses; (...) l'on me nomme (...) Cybèle (...) Minerve (...) Vénus (...) Diane (...) Proserpine (...) Cérès; ailleurs, Junon, Bellonne, Hécate ou Némésis, tandis que l’Egyptien (...) me rend hommage sous mon vrai nom de la déesse Isis*; G. de Nerval, *Oeuvres...*, s. 620. Nerval znał tekst we francuskim przekładzie Maury’ego z 1822.

Wieloimienności i dwoistości postaci kobiecych towarzyszy specyficzne kształtowanie przestrzeni tej prozy. W serii onirycznych widzeń bohater-narrator *Aurelii* spada, zstępuje lub zostaje przeniesiony w głąb ziemi, (...) w przepaść przecinającą kulę ziemską (...). Ciemność rozjaśniona zostaje białawym blaskiem stwarzającym wrażenie o wiele większej jasności niż jasność dnia słonecznego. Podziemny żywioł chthoniczny, zamknięty i ciemny, emanuje tutaj własnym blaskiem, jak gdyby przejmując właściwości przeciwnego mu żywiołu uranijnego, ożywianego światłem słonecznym. Kiedy noc promienieje jasnością, pogrążanie się w jej mrocznej głębi wyobrażane jest niby wznoszenie ku górze i światłu; odczuciu wznoszenia towarzyszy wrażenie otwarcia przestrzeni i niezwykajnie wyraźnego widzenia szczegółów:

*Białawy blask powoli przenikał do tych korytarzy i w końcu ujrzałem nowy horyzont, rozpościerający się niby ogromna kopuła, z majaczącymi wyspami, spowitymi strugami światła. Znalazłem się na zboczu, oświetlonym ową bezsłoneczną jasnością (...)*¹⁵.

W onirycznym krajobrazie światło nie jest przedstawione jako po prostu białe, lecz białawe, zmieniające natężenie bieli, żywe, niejako pulsujące w samym jądrze ciemności, jakby *in statu nascendi*¹⁶. Czy „gwiazda bardziej świetlista”, „promienna bogini”¹⁷, o której wspomina ten i inne teksty, może odnosić się, metaforycznie i symbolicznie, do Persefony, która jest i ciemnością, i blaskiem w ciemności, i samym blaskiem wreszcie?

Z większą pewnością za scenę persefoniczną można uznać fragment *Aurelii*, którego centralną postacią jest stapiająca się z przyrodą kobieta. Za jej sprawą kwitnący ogród, sad lub park przemienia się w ogród śmierci, to jest w cmentarz, zaś ona sama, uosobienie bytu na pograniczu obecności i nieobecności, należy do obydwóch. Dokonuje się to dzięki osobliwej metamorfozie; oto fragment:

¹⁵ *Une clarté blanchâtre s'infiltrait peu à peu dans ces conduits, et je vis enfin s'élargir, ainsi qu'une vaste coupole, un horizon nouveau où se traçaient des îles entourées de flots lumineux. Je me trouvai sur une côte éclairée de ce jour sans soleil (...); ibidem, s. 703.*

¹⁶ Podobna dynamika barw absolutnych występuje w romantycznej literaturze francuskiej często, szczególnie w odniesieniu do krajobrazów o zachodzie słońca, zamków i innych budowli; mam na myśli zwłaszcza twórczość Théophile'a Gautier i George Sand.

¹⁷ „Une étoile plus lumineuse”, „une déesse rayonnante”; G. de Nerval, *Oeuvres...*, s. 712.

Pani, za którą szedłem (...) objęła nagim ramieniem długą łodygę róży damasceńskiej, następnie zaczęła rosnąć w jasnym promieniu światła (...) zwolna ogród przybierał jej kształty, trawniki i drzewa stawały się deseniami i ozdobami jej ubioru; (...) kontury twarzy i ramion odbijały się na purpurowych chmurach (...). Tak oto traciłem ją z oczu. (...) „Ach, nie umykaj! Zawołałem, (...) bo wraz z tobą umiera przyroda!” (...) natknąłem się na zwalony mur, u stóp którego leżało popiersie kobiety (...) Rozpoznałem ukochane rysy (...) ogród przybrał wygląd cmentarza. Głosy wołały: „Wszechświat jest w nocy!”¹⁸.

Ten przykład dynamicznej antytetyzy (ogród/cmentarz) potwierdza pojemność konceptu persefonizacji w zastosowaniu do toposu ogrodu, wraz z jego ambiwalentną symboliką¹⁹. Natomiast charakter inwersyjny w stosunku do wspomnianej, aluzyjnej i migawkowej sceny porwania nosi tu z pewnością centralna scena w końcowych, również onirycznych partiach *Aurelii*. Chodzi o triumfalny cwał trojga jeźdźców, tym razem nie gwałtownych porywaczy kierujących się ze swą zdobyczą w stronę otchłani: jest to podniebny lot wiodący wzwyż, ku światłu, aż do bramy nowej Jerozolimy. Wśród jeźdźców znajduje się anonimowa, piękna kobieta, przypominająca wschodnie bóstwo lub królową Saby, bohater-narrator oraz „zwycięski Mesjasz”. Przestrzeń otwiera się na nieskończoność, a scena, o mistycznym zabarwieniu, przedstawia się niby odwrotność wszystkich poprzedzających wyobrażeń upadku, zamknięcia i śmierci w ciemnościach: *O! jak piękna jest moja przyjaciółka! (...) zajęła miejsce u mojego boku na białej klaczy w srebrnej uprzęży (...). Lecieliśmy (...) ku najwyższym niebiosom (...). Niebo otwarło się w całej swej chwale (...)*²⁰.

¹⁸ *La dame que je suivais (...) entoura gracieusement de son bras nu une longue tige de rose trémière, puis elle se mit à grandir sous un clair rayon de lumière (...) peu à peu le jardin prenait sa forme, et les parterres et les arbres devenaient les rosaces et les festons de ses vêtements (...). Je la perdais ainsi de vue à mesure qu'elle se transfigurait (...) „Oh! ne fuis pas! m'écriai-je... car la nature meurt avec toi!” (...) je me heurtai à un pan de mur dégradé, au pied duquel gisait un buste de femme (...). Je reconnu des traits chéris (...) le jardin avait pris l'aspect d'un cimetière. Des voix disaient: „L'univers est dans la nuit”; ibidem, s. 710.*

¹⁹ Odesłanie do estetyki prerafaelitów, zwłaszcza do poezji A.Ch. Swinburne'a (*Ogród Prozerpiny*) i malarstwa D.G. Rossettiego (szczególnie: *Prozerpina*, 1874; *Sen na jawie*, 1880), otwierałoby kolejną interesującą, oryginalną perspektywę interpretacyjną.

²⁰ *Oh! Que ma grande amie est belle! (...) elle a pris place à mes côtés sur sa cavale blanche caparaçonnée d'argent (...). Nous volions (...) au plus haut des cieux (...). Le ciel s'est ouvert dans toute sa gloire (...); G. de Nerval, Oeuvres..., s. 746–747.*

We wspomnianej powieści Esquirosa *Le Magicien* dwoistość postaci kobiecych jest uderzająca. Towarzyszy jej antytetyczno-inwersyjny sposób budowania przestrzeni, współtworzący gęstą sieć intertekstualną, splecioną z wielu krzyżujących się mitycznych wątków tematycznych (mitemów). Za projekcję Prozerpiny wolno uznać dwie główne postacie kobiece, tyle wobec siebie komplementarne, ile będące swoimi przeciwieństwami, Marię i Amalteę. Maria jest jasnowłosa, błękitnooka, wåtła, niewinna i uduchowiona; tytułowy czarodziej znający niedostępne śmiertelnikom tajemnice porwie ją niczym Hades do swojej siedziby; Maria umiera jak święta pokutnica. Amaltea to czarnowłosa, zielonooka, podobna do antycznej rzeźby, namiętna kochanka i adeptka wiedzy tajemnej, oskarżona o czary i skazana na spalenie żywcem na stosie²¹. *Kochałam gwiazdy, wody, lasy, kwiaty, letnie noce, przepaście, ludzi, demony, anioły, oceany (...). Jestem czarodziejką (...), mówi*²². Postacie te łączy i dzieli przede wszystkim stereotyp miłości do tego samego mężczyzny i śmierci z tegoż powodu. Protagonista, rzeźbiarz Stell, akceptuje dwubiegunowość, swoją własną i tę wpisaną w bieg wszelkich rzeczy, i wyboru nie dokonuje. Jasna Maria i mroczna Amaltea stanowią dwa oblicza jednej miłości, a Stell nie szuka osoby, lecz miłości w ogóle. Najpierw, niby wiosenna Kora, w świetle wiosennego poranka, w przestrzeni otwartej ukazuje się Maria:

*Było to pewnego ranka. Usiadłem właśnie nad brzegiem stawu (...). Był kwiecień lub maj. Kaszany wyrzucały (...) rakiety białych kwiatów, wesołe wiosenne fajerwerki. (...) Niebo było bardzo bladoniebieskie, (...) w powietrzu ciepłe tchnienie. Zasnąłem. (...) ujrzałem we śnie jasnowłosą dziewczynę (...). Była zaskakująco piękna i pełna wdzięku, o migdałowych, niebieskich oczach, (...) gwałtownie wyciągnąłem ramiona, by ją zatrzymać. (...) kocha się tylko tę kobietę, którą ma się w sobie*²³.

²¹ Akcja powieści rozgrywa się w latach 1571–1573, przed i po krwawej nocy świętego Bartłomieja i stanowi amalgamat powieści historycznej, obyczajowej, społecznej, inicjacyjnej, prekursorsko-fantastycznej, z wplecionymi rozważaniami dotyczącymi sztuki średniowiecza i renesansu, niezliczonymi parafrazami, aluzjami, zapożyczeniami itd.

²² (...) *j'aimais (...) les étoiles, les eaux, les bois, les fleurs, les nuits d'été, les abîmes, les hommes, les démons, les anges, les océans (...). Je suis fée.* A. Esquiros, *Le Magicien*, préface et notes de M. Milner, L'Âge d'Homme, Lausanne 1987, s. 218–219.

²³ *C'était un matin. Je venais de m'asseoir au bord de la pièce d'eau (...). On était alors au mois d'avril ou de mai. Les maronniers jetaient (...) leurs fusées de fleurs blanches, joyeux feu d'artifice de tous les printemps. Le ciel était d'un bleu très pâle (...) dans l'air, un souffle tiède (...). Je m'endormis. (...) je vis en rêve une jeune fille blonde (...). Elle était d'une beauté surprenante*

Sen i dziewczyna znikają, a wkrótce, o zmierzchu, w jednym z podejrzanych zaułków Paryża pojawia się czarodziejka, emanacja zmysłowości, którą rzeźbiarz również „ma w sobie”, niby Persefonę z jej drugiej, nocnej i podziemnej fazy:

Stell przez moment trwał olśniony i oniemiały na widok urody tej kobiety. Dwie kiście lśniących czarnych włosów o niebieskawym odcieniu, (...) oczy (...) miały tę barwę zieloną, albo koloru morskiej wody (...), usta, w kącikach pogardliwie uniesione wydawały się ustami królowej (...). Stell poszedł za nią. (...) Zaczęła zapadać ciemna noc. Piękna kobieta w ciemnościach zastępuje światło; lśni i rozświetla. (...) była to uroda tak promienna i olśniewająca (...)²⁴.

Ponadto ślad anagramu w doborze imion (ma/am) wzmaga efekt relacji lustrzanej, w utworze obecnej także w odniesieniu do innych postaci²⁵. Ważna rola w kształtowaniu struktur wyobraźni przypada tutaj tematyce i symbolice wody, bardziej jawnej w odniesieniu do Amaltei, lecz wyraźnej również w odniesieniu do Marii i Stella. Jedna ze scen rozgrywa się na rozległym stawie w pobliżu zamku królewskiego, nocą. Maria i Stell uciekają łódką przed pościgiem, w podmuchach wiatru, oboje ogarnięci pożądaniem, narastającym wraz z zapadającym mrokiem, w rytm wiosł rozgarniających wodę:

Wiosłowałem (...). Maria wstrzymała oddech: jej biały strój, jasne włosy i cudowna uroda rozsiewały jakiś blask, (...) drżała ze strachu lub z miłości, i (...) czułem jej piersi za każdym razem, kiedy ruch wiosła przybliżał ją do mnie (...). Noc była bardzo czarna. (...) Włosy Marii (...) muskały mi czoło zimnymi puklami. (...) była bardzo blada (...). Ten staw był dla mnie już tylko straszliwym Kocytem o martwych wodach, gdzie znikła moja Eurydyka (...)²⁶.

et pleine de grâce, yeux amandés et bleus (...) j'étendis brusquement mes bras vers elle pour la retenir (...). l'on n'aime jamais (...) que la femme qu'on a en soi; ibidem, s. 20, 22.

²⁴ *Stell resta un moment ébloui et muet devant la beauté de cette femme. Deux grappes de cheveux noirs lustrés de reflets bleuâtres (...); ses yeux (...) étaient de cette couleur glauque ou vert de mer (...); la bouche, relevée sur les coins en belle dédaigneuse, semblait une bouche de reine (...). Stell la suivit. (...) Il commençait à faire une nuit assez noire. Une belle femme dans les ténèbres tient lieu de lumière; elle brille et illumine (...) c'était une beauté si radieuse et si éblouissante (...); ibidem, s. 34–35, 37.*

²⁵ Oto imiona pozostałych bohaterów: Amadis, Auréole Ab-Hakek, Agraman, Astrea, Adelbert...

²⁶ *Je ramai (...). Marie retenait son souffle: ses vêtements blancs, ses cheveux blonds et sa magnifique beauté répandaient une lumière (...) Marie tremblait de peur ou d'amour (...) je sentis ses seins, à chaque fois que le mouvement de la rame me ramenait sur elle (...). Il faisait nuit très noire. (...) Les cheveux de Marie (...) m'effleuraient le front de leurs boucles froides (...) elle*

Wprawdzie jest to jedyna tak bezpośrednia aluzja do śmierci Eurydyki, lecz nie jedyny w tekście znak wyobraźni thanatomorficznej, kontrapunktującej symbolikę erotyczną. Pragnienie erotycznego spełnienia splata się z lękiem przed utraceniem ukochanej w nocnych, ciemnych wodach, a ten „piękny nokturn”, jak pisze Max Milner²⁷, prefiguruje dalsze dramatyczne wydarzenia i śmierć wszystkich postaci.

Jak wspomniano, i Maria, i Amaltea rozjaśniają ciemności swoim blaskiem, lecz tylko ta druga jest szafarką miłości podziemnej, przedstawianej jako ciemny, zmysłowy ogień: *Stell kochał ponad miarę, jego namiętność była kryptą, podziemiem, które tylko Amaltea rozjaśniała, niby pochodnia. (...) kochajmy pośród nocy i trwogi serca (...)*²⁸. Prowadzona ulicami Paryża na stos, w blasku księżyca i przy świetle zwykłych pochodni, Amaltea nadal jaśnieje, niczym królowa skazana na szafot lub święta, wyniesiona ponad pospolitość:

*Bladość jej rzuciła żywy i szczególny blask, który w tym ponurym miejscu zdawał się niebiańskim świtem. Wokół panowało milczenie (...). Amalteę opanowała myśl (...), że śmierć jest tylko transformacją, dzięki której wszystkie istoty zdążają ku większemu pięknu*²⁹.

Czarodziejka nie ginie na stosie, sama wybiera czas i miejsce śmierci. Czeką na kochanka-samobójcę w samotnym grobie, wykopanym w ponurym, kamienistym terenie; dopiero wówczas umiera naprawdę, znika w głębi ziemi: *ujrzano, jak w ciemnościach powoli wysuwają się z dołu dwie ręce. Jakaś kobieta uniosła się (...) i obejmując ramionami trumnę Stella, krzyknęła: „Ach, czekałam na ciebie!” Kobietą tą była Amaltea*³⁰. Czy to nie ostatni „krzyk dziwożony”? Ale, skoro obydwie kobiece figury są wobec siebie komplementarne, musi umrzeć również drugi

était très pâle. Cette pièce d'eau ne fut pour moi alors qu'un affreux Cocyte aux ondes mortes, où fuyait mon Eurydice (...); A. Esquiros, Le Magicien, s. 140–141.

²⁷ (...) le très beau nocturne; M. Milner, Préface, w: *ibidem*, s. 17.

²⁸ *Stell aimait par excès; sa passion (...) était une crypte, un souterrain où il n'y avait d'autres flambeaux qu'Amalthée. (...) aimons-nous dans la nuit et dans les angoisses du coeur!*; *ibidem*, s. 231, 232, 233.

²⁹ *Sa pâleur jetait surtout une clarté si vive et singulière, qui semblait, dans ce lieu de ténèbres, une aube céleste. (...) Amalthée fut prise de l'idée (...) que la mort n'était qu'une transformation par laquelle tous les êtres tendent toujours vers une beauté plus grande (...); ibidem, s. 257.*

³⁰ (...) on vit sortir de la fosse, lentement et dans les ténèbres, deux mains. Une femme se leva sur son séant (...) et se nouant à deux bras autour du cercueil de Stell: Oh! s'écria-t-elle, je t'attendais!; *ibidem*, s. 271.

element inwersji persefonicznej, Maria. Ona także sama wybiera formę swojej śmierci. Zamyka się w klasztorze pokutniczym i czeka na śmierć, przez wiele lat nieruchomo leżąc twarzą na posadzce kaplicy. Jej szloch przerywa tylko szept: *Ave, maris stella!* Czy to nie nervaliańskie „westchnienie ciche świętej”? Coraz bardziej wtopiona w kamień, jak gdyby pragnęła przeniknąć skałę i zejść w głąb ziemi, dostępuje osobliwej metamorfozy, upodabiając się do kamiennego posągu:

*Nie żyje! Podniesiono ją; była sztywna (...) jakby skamieniała. (...) miejsce (...) odcisnęło ślad na płycie, (...) czarna plama znajdowała się tam, gdzie przez dwanaście lat przyciskała usta. (...) podniesiono płytę (...), wykopano pod nią dół i złożono zmarłą. (...) płyta została z powrotem zapieczętowana*³¹.

Tylko w powierzchniowej warstwie fabularnej śmierć ta wydaje się straszna i samotna. Symboliczne znaczenia wyobraźni romantycznej mówią coś innego: jasna Kora łączy się z mroczną Persefoną w doświadczeniu śmierci wyobrażonej jako głębia, przepaść i noc, przerażającej, lecz uwodzicielskiej, lśniącej własnej światłem. Może też dostarczającej odpowiedzi na wiele pytań.

³¹ *Elle est morte! (...) On la releva; elle ait roide (...) comme une chose pétrifiée. (...) la place (...) était marquée sur la dalle (...); il y avait une tache noire à l'endroit où, pendant douze ans, elle avait collé ses lèvres (...); on leva la dalle (...) on creusa dessous une fosse et l'on y déposa la morte. (...) la dalle fut de nouveau scellée; ibidem, s. 274–275.*